

21

ARS

ano 17

n. 36

Tadeu Chiarelli***Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido.**

Mário Pedrosa and Portinari: notes on a forgotten text.

Artigo inédito

Tadeu Chiarelli

 0000-0002-5123-7628**palavras-chave:**

Mário Pedrosa; Candido Portinari; Arte Moderna no Brasil; Murilo Mendes; Ismael Nery

Este artigo discute o texto “Pintura e Portinari”, de Mário Pedrosa, publicado em março de 1935, desconhecido por parte significativa dos historiadores da arte brasileira. Também é seu objetivo situar esse texto no âmbito do debate artístico do país dos anos 1930, apresentando sua contestação por Murilo Mendes, ainda no ano de sua publicação.

keywords:

Mário Pedrosa; Candido Portinari; Modern Art in Brazil; Murilo Mendes; Ismael Nery

This article discusses the text “Pintura e Portinari” by Mário Pedrosa, published in March 1935 and still unknown by a significant number of Brazilian art historians. It also aims to situate this essay in the context of the artistic debate in Brazil during the 1930s, and to present Murilo Mendes’ response later that same year.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.154765



Mário Pedrosa e Portinari:
anotações sobre um texto
esquecido

No livro *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, Otília Arantes relata como Mário Pedrosa encontra, por “obra do acaso”, a produção de Candido Portinari:

perseguido pela polícia depois dos acontecimentos da Praça da Sé em 1934, Mário Pedrosa refugiou-se numa galeria da Barão de Itapetininga, na qual se realizava a primeira mostra do pintor de Brodóski em São Paulo. Tempo suficiente para retomar suas reflexões sobre as artes plásticas.¹

Quase de imediato, no entanto, a autora corrige aquela falsa impressão de casualidade, quando a produção de Portinari teria despertado o interesse de Pedrosa:

Não se deve portanto ao mero acaso que o encerrou numa galeria onde expunha Portinari, a única responsabilidade pela escolha de Mário Pedrosa. Não foi por acaso, vê-se logo, que se deteve na carreira de um dos nossos artistas mais identificados (...) com uma pintura de conteúdo social e nacional, justamente num momento de agitação política intensa e de oposição declarada à matriz europeia, sobretudo num instante de guinada fascista generalizada. Mas mesmo então, não é apenas essa evidência de conjuntura o que o atrai em Portinari. Foi sobretudo o antiacademicismo de uma obra em condições de sobrepujar o quadro estreito da pintura a óleo, o que nela aparecia como busca obstinada de uma unidade artística, de um domínio das técnicas apoiado na utilização de materiais e recursos heterogêneos – quase uma experimentação de linguagem.²

Para escrever sobre Mário Pedrosa e a pintura de Portinari, a autora baseou-se no artigo “Impressões de Portinari”, escrito pelo primeiro³. É certo que, ao ler esse artigo de Pedrosa, parece que, para ele, a produção do pintor representava a possibilidade de empreender no país uma arte moderna, se Portinari superasse certos impasses e conseguisse acoplar à preocupação com a linguagem o compromisso com o social.

Como também afirma Arantes com o texto, Mário Pedrosa trazia para o debate local as ideias que estruturara em seu artigo dedicado à obra da artista alemã Käthe Kollwitz, “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”⁴, em que, após longa apresentação das relações entre arte e sociedade em diversos momentos da história, Pedrosa, ao chegar no século XX, divide a arte moderna em dois lados: primeiro, aquele em que situa os artistas isolados num “individualismo egocentrista” (Picasso, por exemplo); o segundo, em

1. ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta, 1991. p. 19.

2. Ibidem, p. 23. Patrícia Reinheimer coloca fim à lenda desse encontro entre Pedrosa e a pintura de Portinari, afirmando: “Como crítico de arte, é ressaltado que seu encontro com o trabalho de Portinari se deu pela primeira vez quando, ao fugir desse evento [a fuga de Pedrosa da polícia durante a “Batalha da Praça da Sé”], se escondeu na galeria de arte na qual o pintor expunha. Essa informação, entretanto, não coincide com a data da exposição. O evento na Praça da Sé aconteceu em outubro e a exposição de Portinari na galeria Itá em dezembro, o artigo escrito por Pedrosa (1934) foi publicado em 7 de dezembro no *Diário da Noite*, um dia antes de inaugurada a exposição. Além disso, é difícil imaginar alguém fugindo da polícia, ferido, mesmo que se refugiasse em uma galeria de arte teria disponibilidade para observar os quadros cuidadosamente e depois escrever um ensaio sobre eles”. REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa**: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2013. p. 123.

3. Publicado originalmente no *Diário da Noite*, em 7 de dezembro de 1934. No livro em que saiu publicado pela primeira vez (PEDROSA, Mário. **Arte necessidade vital**. Rio de Janeiro: Casa

do Estudante do Brasil, 1949) a data do artigo é dada erroneamente como sendo “setembro de 1934” (p. 44). Para muitos pesquisadores, esse texto, ainda hoje, é tido como o único texto escrito por Pedrosa sobre Candido Portinari durante a primeira metade dos anos 1930.

4. O artigo, publicado no periódico antifascista *O Homem Livre*, do qual Pedrosa foi um dos editores (n. 6-9, em julho de 1933), teve como base a conferência do autor ministrada no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo em junho de 1933, cujo título foi “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”. O texto de *O Homem Livre* foi republicado em: PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: PEDROSA, Mário. **Arte:** ensaios. Organizado por Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 24-47. A informação sobre o título da conferência foi retirada do livro mencionado, organizado por Lorenzo Mammi. Antes do início da publicação do artigo de Pedrosa sobre a artista alemã, no dia 10 de junho do mesmo ano, e no mesmo jornal, Geraldo Ferraz dedicara um pequeno artigo à exposição da artista, intitulado “Käthe Kollwitz: a intérprete poderosa da revolta dos miseráveis, dos oprimidos, das vítimas da guerra”.

5. Embora Pedrosa nada aprofunde sobre esse último artista, é importante frisar a inclusão do nome de Grosz no

que localizaria aqueles que buscavam “se aproximar do proletariado” (Käthe Kollwitz e também o artista alemão Georg Grosz⁵).

Do texto sobre Kollwitz para “Impressões sobre Portinari”, teria se passado em torno de um ano e, quando o autor retoma suas inquietações visíveis no artigo sobre a artista para aplicá-las ao contexto brasileiro, é na obra do pintor de Brodóski que Pedrosa encontra a possibilidade de uma arte moderna e engajada, e não mais tributária de uma estética do século XIX, visível nas formulações de Kollwitz.

Concordando com Otília Arantes, não resta dúvida de que o olhar de Mário Pedrosa sobre a produção de Portinari não era fruto do acaso: o autor parecia ver nas pinturas do artista uma transformação proteica, conduzindo-o à produção de afrescos. No entanto, falta ao artigo de Pedrosa uma contextualização mais generosa, colocando o leitor em contato com a cena artística do período. Mesmo que fosse de forma tão maniqueísta quanto aquela que, no texto sobre Kollwitz, situava a artista como contraponto positivo à dimensão negativa da produção de Picasso – marcado, segundo o crítico, “por um latente subjetivismo”⁶ –, teria sido importante que Pedrosa empreendesse aquela avaliação da produção de Portinari, situando-a no ambiente maior da cena brasileira e internacional de então.

Ainda, e entre outras lacunas, falta, em “Impressões”, aquilo que fundamentará suas reflexões a respeito de Portinari: justamente o aprofundamento sobre a fase que viria logo após o “ciclo brodosquiano” do artista, e que antecederia a pintura *Café* (1934) que, para o crítico, sinalizaria o início de um novo momento na obra do pintor⁷.

Parte significativa dessas lacunas presentes em “Impressões” está contemplada ou complementada no outro texto que Mário Pedrosa dedicou à produção de Candido Portinari, publicado em março de 1935: “Pintura e Portinari”, em *Espelho: revista da vida moderna*⁸.

Raras vezes citado em estudos sobre Candido Portinari ou sobre Mário Pedrosa, e, até o momento, ausente das coletâneas dedicadas ao crítico⁹, “Pintura e Portinari”, ao que foi dado encontrar, só foi objeto de interesse de Patrícia Reinheimer, no livro *Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*, e de Marcelo Ribeiro Vasconcelos, no artigo “A relação entre artes plásticas e marxismo na crítica de Mário Pedrosa à obra de Portinari”¹⁰.

Ambos, Reinheimer e Vasconcelos, discutem o texto dentro da cronologia dada: em primeiro lugar, “Impressões de Portinari” e, em seguida, “Pintura e Portinari”. Porém, a análise do conteúdo dos artigos sugere a possibilidade de pensá-los seguindo a ordem inversa pelas seguintes razões: embora publicado em 1935, “Pintura e Portinari” traz a questão da arte comprometida com o social (discutida, no plano internacional, no artigo sobre Käthe Kollwitz) para o ambiente brasileiro, ao mesmo tempo em que introduz Candido Portinari ao leitor dentro dessa mesma preocupação.

Em contrapartida, se no artigo sobre a artista alemã Pedrosa usou a obra de Picasso como seu contraponto negativo, no texto de 1935, o crítico escolherá a produção de Ismael Nery para opor àquela de Portinari. A comparação entre as produções dos dois artistas brasileiros (ainda a ser discutida aqui) expande a compreensão sobre a arte do período, permitindo a percepção de um panorama traçado pelo crítico para situar seus argumentos e seu artista.

Por último, “Pintura e Portinari” terminará após uma alentada discussão sobre a produção de Portinari sem, no entanto, tocar a fundo na questão do afresco, uma “vocação” que o crítico só examinará em “Impressões de Portinari”, tornando-o, assim, uma espécie de complemento, ou finalização do artigo de 1935, mesmo tendo sido publicado antes.

Essa discrepância entre as datas de publicação dos dois textos e seus respectivos conteúdos pode levar a crer que o artigo publicado em 1935 foi escrito antes daquele publicado em 1934, ou que ambos faziam parte de um mesmo ensaio posteriormente dividido em dois segmentos e publicados inversamente. Tais possibilidades revelam-se mais plausíveis quando, ao ler o livro de Patrícia Reinheimer, a autora relata que esse “segundo” artigo de Pedrosa sobre o pintor brasileiro (“Pintura e Portinari”):

foi escrito por insistência de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que pediu sua contribuição para o periódico *Folha de Minas*, do qual era diretor. Tendo deixado a direção do periódico quando o artigo foi apresentado, este foi rejeitado com a alegação de que “era pouco jornalístico”. Assim, o próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade se encarregou de procurar outro jornal que o publicasse.¹¹

Para tal informação, a autora se baseia em um cartão de Melo Franco a Pedrosa, datado de 15 de janeiro de 1935, o que reitera a impressão de que o texto foi escrito no ano anterior, levando em

texto sobre a artista alemã. Tal incorporação sinaliza que o crítico, em 1934, não estava interessado apenas nas relações mais óbvias entre arte e proletariado, percebidas em poéticas ainda devedoras do realismo e do naturalismo do século XIX (caso da produção de Käthe Kollwitz), mas também àquelas ligadas aos debates da arte das primeiras décadas do século XX. É este o trecho em que Pedrosa cita Georg Grosz: “A tentativa histórica de Kollwitz, a primeira cronologicamente surgida, outras formas dessa expressão vieram juntar-se. Entre estas, a violência cerebral e consciente da sátira de Grosz, em que o ódio da classe exploradora já é a fonte de inspiração para os seus desenhos e aquarelas. Enquanto Kollwitz exprime o sofrimento das massas exploradas, Grosz escarpela a alma dos exploradores, rasgando aos olhos de todos os tumores daquelas cabeças de suínos e daquelas faces esclerosadas de mulheres” (Ibidem, p. 46). Outro dado sobre a “presença” de Georg Grosz dentro das referências de Mário Pedrosa encontra-se em sua resenha do livro de poemas *História do Brasil*, de Murilo Mendes, publicada em 1933, em *O Homem Livre*. Na resenha, Pedrosa compara “a sátira e o achincalhe” de certos trechos do poema de Mendes a “uma simplificação verista que lembra George Gross (sic) sem naturalmente a violência interessada e o ódio”. PEDROSA, Mário. *História do Brasil. O Homem Livre*, São Paulo, 14 ago. 1933.

6. PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: PEDROSA, Mário. **Arte**: ensaios. Organizado por Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 37.

7. Em seu livro, Patrícia Reinheimer [op. cit., p. 126] afirma que a tela *Café*, de 1934 [Col. Particular, RJ], referida por Mário Pedrosa no texto, embora homônima, não é a mesma de 1935, com a qual Portinari ganhou o prêmio no Carnegie Institute naquele ano e que hoje pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Se compararmos as imagens das duas obras apresentadas no livro de Reinheimer [op. cit., p. 127] e as cotejarmos com a descrição feita por Pedrosa, veremos que, de fato, a autora parece certa em sua afirmação. Pedrosa, ao descrever a obra, afirma o seguinte: “A unidade metódica já é profundamente complexa. *Dentro da pequena tela* superpovoadas e atravancadas de coisas [...] *Ligando as figuras e os céus* entre si, e os integrando na mesma materialidade luminosa [...]” (PEDROSA, Mário).

Acadêmicos e modernos.

Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998a. p. 157-158, grifos meus). As palavras em itálico foram assim transcritas por mim para salientar dois aspectos fundamentais: Pedrosa fala sobre *uma pequena tela*. *Café*, do MNBA, mede 130 x 195 cm, não sendo, portanto, “uma pequena tela”. Já a tela

consideração que não seria possível, nos primeiros 15 dias daquele ano, ter ocorrido o convite de Andrade para Pedrosa colaborar com a *Folha de Minas*, a produção do texto, sua recusa pelo jornal mineiro e sua posterior decisão de publicar o artigo em *Espelho*. Por outro lado, a data de publicação de “Impressões de Portinari” – 7 de dezembro de 1934 – demonstra o quanto os dois artigos, se não foram concebidos originalmente como um único texto, foram produzidos em concomitância.

Seja como for, “Pintura e Portinari” é um artigo fundamental para compreender a produção inicial de Mário Pedrosa como crítico de arte e, justamente por isso, crucial para os estudos sobre a história da crítica de arte no Brasil. É nesse sentido que, daqui em diante, buscarei refletir sobre algumas questões nele presentes e que ainda aguardam maiores esclarecimentos.

* * *

Como mencionado, com “Pintura e Portinari”, Mário Pedrosa conduz para a cena brasileira o debate entre arte “social” e arte “desinteressada”. Tal deslocamento, no entanto, não deve ser entendido como literal. É certo que, no texto sobre Käthe Kollwitz, Pedrosa trouxe para o debate sobre a arte no Brasil da década de 1930 sua consciência de que a arte, mesmo com todo o seu compromisso com o social, não deveria desprezar o respeito à linguagem e à técnica, às quais o artista necessitaria associar sua preocupação com o assunto da obra. Não é demais lembrar o principal trecho do texto em que o autor, ao mencionar as xilogravuras de Kollwitz, atende a esse problema:

Entretanto a artista tem, dentro do próprio proletariado, a sua preferência. É que, além de sua classe, ela é do seu sexo. É a artista da mulher proletária. A força popular instintiva profunda desta, sua imensa capacidade de afeição e de sofrimento, aquela jovialidade e simpatia apesar de tudo diante da vida, tudo isso ela gravou na simplificação comovente da madeira, com uma rispidez quase hostil mas realçando pelo contraste a violência e a profundidade do sentimento expresso. A intensidade dramática que a madeira violentada revela é de tal ordem que a obra de arte atinge aqui a unidade e a integração ideal entre a vontade e o sentimento do artista e a capacidade interior de expressão do próprio material.¹²

Porém, é igualmente correto que, pelo menos no texto referido, acima desse respeito à forma, está o compromisso que, segundo Pedrosa, o artista deveria possuir para com o problema social. Para ele,

o artista precisava entender o trabalho de arte como uma arma de ataque à burguesia, e é assim que finaliza o artigo sobre a artista:

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma. A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social, que as leis da lógica e da psicologia individual não decifram, faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana, sirva, entretanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E com isto está realizada a sua generosa missão social.¹³

Esse posicionamento ativista, belicoso mesmo, é nuançado quando o crítico o reapresenta ao público brasileiro, como uma introdução à pintura moderna e à pintura de Candido Portinari:

O esforço todo da arte moderna tem se reduzido afinal a dar tradição às novas tarefas materiais, aos novos materiais e novos sistemas técnicos que o modo de produção dominante derrama incessantemente, como uma fonte inesgotável. Constituir não uma tradição, isto é, uma seleção de materiais, peneirando, descobrindo o que é constante nestes materiais e técnicas, mas com esta técnica e com esta tradição construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma, só caberá aos artistas modernos revolucionários, inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria, das formas e do ritmo.¹⁴

Antes de citar Portinari pela primeira vez, Pedrosa evoca o nome do pintor mexicano Diego Rivera que, segundo ele, era o artista que mais se aproximava daquela “síntese necessária do conteúdo e da forma”. Lembrando que o último texto crítico de Pedrosa havia sido dedicado a Käthe Kollwitz, é de estranhar a ausência do nome da artista no texto dedicado a Portinari e sua substituição pelo de Rivera. Porém, se atentarmos para algumas circunstâncias que envolveram a exposição da artista em São Paulo, em 1933, essa substituição talvez possa ser mais bem compreendida.

Não são totalmente claros os motivos que levaram o Clube dos Artistas Modernos a realizar a exposição de obras de Käthe Kollwitz, em junho de 1933, que teria ensejado a conferência de Mário Pedrosa e, na sequência, seu artigo aqui comentado. Porém, tudo indica que, além da admiração pela obra da artista, havia um movimento de solidariedade para com ela, que suportava os revezes da perseguição que então sofria em seu país natal¹⁵.

homônima, ainda segundo Reinheimer, mede 43 x 49 cm. Por último, em *Café*, do MNBA, não existe céu e muito menos “materialidade luminosa”, presente na outra pintura. [As medidas das obras, assim como as referências de datas e coleções foram conferidas no site organizado pelo Projeto Portinari: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra>. Acesso em: 6 fev. 2019].

8. PEDROSA, Mário. Pintura e Portinari. **Espelho: revista da vida moderna**, Rio de Janeiro, mar. 1935. p. 62.

9. Foram consultadas as seguintes coletâneas: PEDROSA, 1949; PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975; PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981; PEDROSA, Mário. **Política das artes**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995; PEDROSA, 1998a; PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000; PEDROSA, 2015.

10. REINHEIMER. Op. cit.; VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A relação entre artes plásticas e marxismo na crítica de Mário Pedrosa à obra de Portinari. **Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 152-181, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12653/8856>. Acesso em: 17 jan. 2019.

11. REINHEIMER, Patrícia. Op. cit., p. 133.

12. PEDROSA, 2015, p. 44.

13. Ibidem, p. 47. Existe um debate sobre se Mário Pedrosa, em seu artigo sobre Käthe Kollwitz e aqueles sobre Portinari, escritos ainda na primeira metade da década de 1930, proporia algum tipo de respeito, por parte do artista, às especificidades da arte em relação ao assunto. Otilia Arantes, em alguns de seus textos sobre o crítico sustentará que ele, com maior ou menor ênfase, possuía a consciência dessa necessidade, o que é acompanhada por Marcelo Mari em seu estudo sobre Pedrosa (MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006). Já a estudiosa Patrícia Reinheimer (op. cit.) argumenta que tal preocupação apenas surgirá ao crítico a partir dos anos 1940. Pelo trecho que citei do texto em que Pedrosa se manifesta a respeito das xilos de Kollwitz e na análise que empreenderei sobre os dois textos sobre Candido Portinari escritos por ele, creio que ficará claro que tendo a apoiar os dois colegas citados em primeiro lugar, o que não retira meu reconhecimento para a importante contribuição de Reinheimer para os estudos sobre a crítica de arte de Pedrosa.

14. PEDROSA, 1935, p. 62.

Esse sentimento de solidariedade talvez explique o envolvimento de Mário Pedrosa na recepção positiva da obra de Käthe Kollwitz em São Paulo naquele ano: tal adesão pode ter ocorrido em função do reconhecimento pela carreira da gravadora e, sobretudo, como um gesto de respaldo pelo momento vivido pela artista, e não propriamente uma adesão incondicional aos postulados estéticos e políticos de sua obra.

Outra circunstância talvez o levasse a concentrar sua atenção em artistas mais próximos de suas inquietações naquela época, como Georg Grosz e Diego Rivera, por exemplo, artistas de fato conectados com os desafios que a arte engajada do período colocava ao artista moderno, imerso nas contradições da luta de classes do período, em que a arte se via cada vez mais engolfada pela alienação provocada pela sociedade capitalista em contraposição às propostas socialistas.

É nesse contexto que deve ser entendido o fato de Pedrosa ter evocado o artista mexicano, e não a artista alemã, ao introduzir suas considerações sobre a pintura de Portinari. Rivera, de maneira mais radical do que Kollwitz, soubera encontrar aquela “síntese” entre conteúdo e forma que, segundo o crítico, era o grande desafio da arte moderna comprometida. Rivera, neste sentido, era a arte do século XX, enquanto Kollwitz, frente a ele, parecia o ocaso trágico do realismo de Courbet, Millet e outros artistas engajados do século XIX.

Junto a isso, Rivera, como artista latino-americano, estava mais próximo de Portinari e do leitor. Mais próximo e supostamente trazendo em sua produção a síntese entre engajamento social e respeito à integridade formal da obra. Essa questão que, como visto, estava presente de forma discreta no artigo sobre a obra de Kollwitz, será ainda mais evidenciada tanto em “Pintura e Portinari” quanto em “Impressões de Portinari”.

O interesse pela busca de síntese entre forma e conteúdo ganha destaque em “Pintura e Portinari”, quando o crítico, ao se referir à tela produzida pelo pintor brasileiro, *Sorveteiro*, assim se posiciona:

Nos últimos quadros, ou por outra, naqueles em que domina o problema da composição, isto é, aquilo em que mais intervém a vontade criadora e a lucidez intelectual do artista, não é a inspiração subjetiva, o conteúdo *a priori*, idealístico, que impulsiona a sua mão. *Sorveteiro* é a mais convincente ilustração disso. Aqui foi a própria alma, a lei interna estrutural da composição e das formas materiais do próprio objeto sensível que avassalou o espírito do criador. As sombras mitológicas (Vênus, Madona) entram aí pela porta do subconsciente e se amoldam, subordinadas,

como andaimes, às necessidades interiores da própria obra. Os problemas amadurecem na mão de Portinari. A cabeça fantasista, é tantas vezes, aí, enraizadamente idealista, obedece, disciplinada, à mão materialista, e por ela espera. Essa oposição dialética, entre a cabeça e a mão, escolho onde esbarra a maioria dos artistas brasileiros, resolve-se neste no plano realmente necessário.¹⁶

Sorveteiro é uma das melhores obras produzidas por Portinari naqueles anos, porque nela o pintor demonstrava entender e participar com suas obras das discussões sobre a pintura durante os anos entreguerras. Para muitos naquele período, a arte, por um lado, não podia continuar no denunciamento dramático de poéticas como aquelas de Käthe Kollwitz mas, por outro – e da mesma forma –, não devia voltar-se apenas para a busca das especificidades de linguagem e nem para o “individualismo estéril” das vanguardas.

A busca por equilíbrio entre forma e conteúdo havia desaguado em várias estratégias que seriam reunidas sob o rótulo geral de “retorno à ordem internacional”¹⁷. Se, em determinados países, o “retorno à ordem” ganhou predicados mais formalistas (como em alguns exemplos franceses), em outros, essa corrente esteve mais sujeita a matizes ideológicos diversos – caso, por exemplo, da Itália, União Soviética e Alemanha. Nesse último país, não é possível esquecer que essa vertente – conhecida como Nova Objetividade – era uma espécie de síntese entre a dimensão experimental do expressionismo e o “assunto” realista.

Já no México, o muralismo explicitava ter sido forjado sob o signo do retorno à ordem, como é possível atestar tanto a partir da visualização de sua produção, quanto pela leitura de textos escritos por alguns de seus protagonistas¹⁸.

Se, com *Sorveteiro*, Portinari demonstrava participar dessa nova situação, do mesmo modo, o último trecho do texto citado de Pedrosa atestava sua familiaridade com ela. O crítico conseguira entender que tudo em *Sorveteiro* estava submetido “às necessidades internas da própria obra” porque, naquele momento, percebia os procedimentos técnicos/estéticos de Portinari como única estratégia para uma arte que, não negando sua estrutura formal/visual, mantinha seu compromisso com o “assunto”¹⁹.

Portinari demonstrara saber atuar como artista dentro desse debate; Pedrosa, por sua vez, percebeu a capacidade do pintor em fazê-lo, e essa consciência do crítico leva a indagar sobre onde, quando e como ele obteve tal capacitação.

15. Sobre o assunto, ler: MARI, Marcelo. Op. cit.

16. PEDROSA, 1935, p. 62.

17. Existe hoje uma alentada bibliografia sobre o fenômeno do retorno à ordem internacional e suas características nacionais. Dela, destaco os seguintes itens: *Europa*: ADES, Dawn; BENTON, Tim; ELLIOTT, David; WHYTE, Iain Boyd (org.). **Art and power**: Europe under the dictators 1930-45. Londres: Thames and Hudson, 1966; FORMAGGIO, D.; BOSSAGLIA, R.; PICA, A.; DE GRADA, R.; GIAN FERRARI, C.; LARANDI, M.; MOLA, P. **Il Novecento italiano**: 1923/1933. Milão: Mazzotta, 1983; LLORENS, Tomàs. **Mimesis**: realismo modernos: 1918-1945. Madrid: Thyssen-Bornemisza, 2005; SILVER, Kenneth E. **Esprit de corps**: the art and the Parisian avant-garde and the First World War: 1914-1925. Princeton: Princeton University Press, 1989; ROH, Franz. **Realismo mágico**: post expressionismo: problemas de la pintura europea más reciente. Madrid: Alianza Editorial, 1997. *América Latina*: SIQUEIROS, David Alfaro. Palabras de Siqueiros. Organizado por Raquel Tibol. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996; WESCHSLER, Diana B. Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa. In: WESCHSLER, Diana B. **Italia en el horizonte de las artes plásticas**: Argentina, siglos XIX y XX. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000. p. 143-189; *América do Sul e Brasil*: CHIARELLI, Tadeu.

L'Italia è qui: una presentazione. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano**: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Skira, 2003. p. 15-25; WESCHSLER, Diana B. Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione: incontri e appropriazioni di una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano**: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Skira, 2003. p. 27-35; CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

18. Neste sentido, recomendo a leitura, entre outros, de: SIQUEIROS, David Alfaro. Op. cit.

19. Em "Impressões de Portinari", como será visto, Pedrosa, atenuando seu entusiasmo para com *Sorveteiro*, aponta para o fato de que, com aquela pintura, Portinari teria chegado a um impasse.

20. PEDROSO, Franklin (org.). **Mário Pedrosa**: arte, revolução, reflexão (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991. p. 52-53.

21. "Isso não significa, no entanto, que a passagem por esse movimento [o surrealismo] não tenha deixado marcas na formação e na obra de Mário Pedrosa. Podemos

Os estudos sobre o período de formação de Mário Pedrosa, até o momento, têm se dedicado à sua formação política, deixando de lado, ou em segundo plano, seu preparo no campo da arte do início do século XX. Ainda não existe nenhum estudo que reflita sobre sua formação em estética e em história da arte durante os anos que passou na Suíça, entre 1913 e 1916, e em Berlim e Paris, durante 1927 e 1928. Na cronologia de sua vida, publicada no catálogo *Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão*²⁰, é mencionado que, na capital alemã, Pedrosa, além de estudar filosofia, sociologia e estética na Faculdade de Filosofia da Universidade daquela cidade, teria entrado em contato "com o expressionismo alemão através de Piscator, Grosz e Sterheim". Em Paris, teria conhecido "Pierre Naville, André Breton, Yves Tanguy, Joan Miró e escritores do grupo surrealista como Aragon e Paul Éluard, ligando-se a este movimento".

Com exceção do livro de Martha D'Angelo, *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*, que relata as relações de Pedrosa com alguns surrealistas em Paris e a importância daquele movimento para determinadas singularidades do pensamento do crítico²¹, em nenhum outro texto foi encontrado um aprofundamento sobre esses "contatos" e "encontros", uma lacuna importante sobre esse período ainda de formação do crítico. De qualquer maneira, essas são pistas importantes e ainda inexploradas sobre como Pedrosa se informou e possivelmente tomou parte no complexo debate sobre arte, suas especificidades e compromisso social, assuntos que permeavam as discussões tanto dos grupos ligados ao "expressionismo alemão" em Berlim – à época, na verdade, totalmente tomados pela mencionada Nova Objetividade Alemã, diga-se de passagem –, quanto das vertentes surrealistas de Paris.

Apesar de não se conhecer ainda praticamente nada sobre a formação estética de Pedrosa, pela leitura de "Pintura e Portinari" fica evidente que o crítico possuía alguma intimidade com as principais questões que insuflavam o debate artístico europeu e suas ressonâncias nas Américas e no Brasil.

Parece nítido esse conhecimento quando ele opõe, por exemplo, a arte engajada de Portinari à produção de Ismael Nery, falecido em 1934. Para Pedrosa, existiria, na produção do primeiro, a justa medida, o equilíbrio entre forma e conteúdo. Para o crítico, o artista "sabe encontrar para eles [os objetos representados em suas pinturas] a sua verdadeira posição no universo", enquanto outros pintores "dão a impressão de que seus objetos estão em posição incômoda, só esperando o momento do

espectador virar as costas para dar o fora”. Como exemplo, Pedrosa cita a produção de Nery:

Em Ismael Nery isso era comum. Ele não tinha a compreensão extrapesoal deles, de suas leis estático-dinâmicas próprias, de sua sincronização à fatalidade da gravitação universal. Queria comandar-lhes como um senhor onipotente. Portinari tem o senso da densidade dos corpos. Ismael Nery perdia-se no seu individualismo transcendente, e a sua inspiração plástica evaporava-se de repente nas brumas de sua fatalidade abstrata. Esse artista tão profundamente dotado não pôde vencer praticamente esse dualismo, e não chegou à verdadeira realização. Preferiu idealizar sua obra com uma lucidez vertiginosa. E pensou que a realizava assim. Preferiu ao sacrifício a esta, o hermetismo egocentrista e sistematizado de sua própria individualística, grandeza obstinada.²²

É claro como Pedrosa não abraça a adesão de Ismael Nery a certas formulações vindas sobretudo do surrealismo, em que supostamente o artista não submete sua individualidade (seu “inconsciente”) aos valores da plástica e da tradição, capazes de estabelecer o equilíbrio desejável entre forma e conteúdo²³.

Ele demonstrará como, com Portinari, ocorreu o contrário. Para Pedrosa, o pintor nascido no interior do estado de São Paulo, em vez de dar vazão apenas ao individualismo, “recorreu ao mundo exterior, à tradição do passado e à tradição do presente, modestamente, pacientemente. Trabalhou como um modesto artesão obscuro, atento às regras, obediente ao mestre, das corporações medievais”²⁴.

Ao “individualismo transcendente” de Nery, Pedrosa opunha Portinari, “modesto artesão obscuro”, capaz de subjugar sua individualidade à tradição:

Ele bateu em todas as portas antigas e modernas. Aos velhos clássicos italianos, para a fatura dos retratos das damas da alta sociedade. Dos mestres antigos holandeses aprendeu a pastosidade das tintas, utilizou-se de grande parte dos componentes do ideal pictórico deles: elementos de atmosfera, elementos cósmicos, elementos de paisagem e com isto tudo fez também um tema sentimental repousante. Correu a Chirico, apanhou-lhe certos tons claros, certo desembaraço de fatura, certos jogos de sombras produzidas para dar a distância, formular o espaço, isolar as coisas. Chegou-se a Picasso e assimilou o segredo de seu modelado ciclópico. Rivera, e a amplidão para o afresco. Etc. Não é imitação, não é cópia. Influências, sim, mas assimiláveis, assimiladas. Não é falta de personalidade (que vem a ser isso concretamente?). É o contrá-

apontar seu interesse pela arte das crianças, dos doentes mentais, dos povos primitivos, e dos índios brasileiros, e também seu internacionalismo, como profundamente afins com os interesses dos surrealistas. Esta abertura propiciou um alargamento das fronteiras da arte, que deixou de ser considerada um assunto que diz respeito apenas ao artista profissional e ao circuito em torno do qual ele gira”. D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011. p. 43.

22. PEDROSA, 1935, p. 62.

23. Sobre Ismael Nery e o surrealismo, consultar: GIL, Thiago. **Uma brecha para o surrealismo**. São Paulo: Alameda, 2014.

24. PEDROSA, 1935, p. 62.

25. Ibidem.

26. Esta expressão foi cunhada a partir de um artigo escrito por Mário de Andrade para situar a produção de Candido Portinari, em que o crítico asseverava que o experimentalismo portinariano teria vindo depois das principais vertentes do modernismo histórico. O texto, escrito entre 1943 e 1944, para uma editora argentina (que não chega a publicá-lo), só foi divulgado no Brasil depois de quarenta anos (GUIDO, Maria Christina. Portinari segundo Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 64-89, 1984). Pensar a poética de Portinari como tendo vindo “depois” da efusão modernista do início do século passado me levou a nomear um dos capítulos de meus estudos sobre a crítica de arte de Mário de Andrade como “Um modernismo que vem... depois” (CHIARELLI, 2007, p. 187). Mais tarde, por extensão, passei a enxergar todo o modernismo brasileiro como um modernismo que também veio “depois” e tal posicionamento me levou a intitular uma coletânea de textos por mim escritos sobre arte brasileira da primeira metade do século passado como *Um modernismo que veio depois* (CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012). Voltei a usar a expressão neste texto porque penso que Mário Pedrosa dividia algumas posturas com Mário de Andrade no que diz respeito à produção de Candido Portinari, um assunto a ser tratado em outro artigo.

rio: é desenvolvimento orgânico da personalidade. De tudo isto é que nascem as condições técnicas propícias à unidade metódica para o estilo e a criação.²⁵

Pedrosa está longe de apoiar o experimentalismo que caracterizara as vanguardas do início do século passado, atento às prerrogativas desse “modernismo que veio depois”²⁶, tão presente na obra de Candido Portinari, comprometido em manter a tradição da pintura e o conhecimento técnico do fazer pictórico como elementos primordiais do artista, elementos estruturais de submissão do individualismo do artista (como se acreditava, na época, ser a característica do artista de vanguarda) frente às demandas da arte do período entreguerras.

Para Pedrosa, o verdadeiro desenvolvimento do artista, o “desenvolvimento orgânico” de sua personalidade deveria estar calcado na absorção dos influxos encontrados em toda a arte que o antecedeu (incluindo aqui a própria arte moderna), como fazia Portinari. Entretanto, mesmo esse desenvolvimento não o colocaria totalmente a salvo, porque sua personalidade será sempre submetida, no final do processo, à sua “vontade criadora”, uma espécie de armadilha que lhe é colocada pela arte burguesa:

Em face do dualismo tremendo que corrói a arte moderna burguesa entre o conteúdo e a forma, a realidade natural e a realidade social, o homem e a natureza, o ser e consciência, e que nenhuma ideologia (filosofia, religião, arte) consegue dominar, mesmo o artista mais dotado impacienta-se, e, em último recurso, impõe a sua vontade despótica para desempatar a contenda. A lei dos contrastes domina nas obras mais representativas dos artistas modernos. É uma lei de nossa época. Picasso, antes de mais ninguém. E por isso nenhum artista moderno já ultrapassou esse ponto: realismo idealista ou idealismo realizante.²⁷

Nessa complexa reflexão sobre as contradições da arte burguesa (ou de determinada parte dessa produção, aquela que buscava, mas que não alcançava a síntese desejada), Pedrosa culparia justamente a “vontade criadora” do artista que, ao buscar tal síntese, acabava por isolar um ou outro elemento de sua arte:

O mal está na vontade criadora. O mal está em que esta vontade, no artista, quando se realiza, provém de um cansaço, de uma concepção. E ele isola as antinomias, e as situa autônomas, paradas, uma frente a outra, ligadas mecanicamente pelo espírito conciliador, eclético do artista. Acentue o seu ecletismo mais de um lado, ou mais de outro, o resultado é sempre o mesmo: idealismo abstrato; materialismo abstrato; unidade mecânica, unidade estática.²⁸

Na tentativa de esmiuçar os entraves que impediriam a arte burguesa de encontrar o equilíbrio desejável entre forma e conteúdo, Pedrosa tenta caracterizá-los de maneira ainda mais detalhada:

O equilíbrio abstrato formal é dado pela composição que concretiza a vontade criadora. Para chegar a este equilíbrio, o artista atual, representativo da ideologia das classes dominantes, vê-se obrigado a fazer uma seleção eclética dos meios, do material, das realidades, dos contrastes de que dispõe e de que é vítima. Super-rico do formidável novo mundo material que lhe foi conquistado pela produção industrial, ele chegou a compreender que há autonomia também neste domínio; há leis internas formais que precisam ser desvendadas e respeitadas. Foi um grande passo. Correspondido, aliás, à atual fase imperialista em que o próprio capitalismo pretende ser “orgânico”, e a teoria dominante da arte de hoje toma de fato uma forma de idealismo orgânico. Cada sistema se “organiza”, mas à custa de um isolamento estático, metafísico. A arte se exprime em formas organizadas mas abstratas. Nada, porém, pode isolar-se, senão como uma etapa, uma relação. E a realidade não respeita nenhuma seleção abstrata, eclética ou formal.²⁹

27. PEDROSA, 1935, p. 62.

28. Ibidem.

29. Ibidem.

Contra essa situação da produção moderna, o crítico possui uma solução, para ele inquestionável:

É preciso arriscar-se tudo no jogo dialético dos contrários – elementos e composição, figuras e objetos, perspectivas e planos, espaço e fundo, conteúdo e forma, natureza e sociedade – para se atingir a síntese artística necessária, e não apriorística. Este é o método do materialismo dialético.³⁰

30. Ibidem.

Mário Pedrosa teria finalizado seu artigo justamente nessa apologia do materialismo dialético aplicado à arte, se não se sentisse obrigado a voltar à figura de Candido Portinari, rerepresentando-o ao leitor, agora, como um dos “artistas da revolução”:

O maior elogio que posso fazer a Portinari é constatar que a evolução de sua pintura já chegou, por si mesma, diante deste problema que constituiu não só o drama de Picasso, como o de toda a sua geração de artistas. Não pode resolvê-lo o gênio do maior dos artistas burgueses [leia-se, o próprio Picasso], mas armou-o. Aos artistas da revolução cabe resolvê-lo.³¹

31. Ibidem.

Pedrosa, tendo com “Pintura e Portinari” apresentado o pintor, seu contexto e, sobretudo, sua conexão com uma poética moderna que se nutria tanto de um saber artesanal, quanto da própria história da arte que o antecedeu, poderá, em “Impressões de Portinari”, então, efetuar o desenlace que pretendia dar às suas reflexões sobre a produção do pintor.

Antes, no entanto, ele reapresenta o artista, sintetizando sua trajetória até a obra *Sorveteiro*. Se, no artigo anteriormente analisado, Pedrosa considerou aquela obra como o ponto máximo da carreira do artista até aquele momento, em “Impressões” ele cobrará daquela pintura a falta de um compromisso com o “conteúdo material (e social)”, ainda submetido à preocupação com a “forma”.

Essa revisão, na verdade, prepara o leitor para onde esse artigo quer chegar: a trajetória de Portinari o conduzia ao afresco; caberia ao artista aceitar essa proposição e voltar “à grande arte sintética, presidida pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista”³². Se se deixasse levar pelo afresco, como sua produção queria conduzi-lo, Portinari, então, em vez de permanecer no impasse, estaria diante de um “futuro” a percorrer.

Interessante que direcionar sua obra para o futuro significava voltar a uma tradição anterior à arte burguesa. Pedrosa, à época, parecia não ver contradição nessa possibilidade aventada para o pintor, por acreditar que, somente no âmbito do afresco, o artista poderia dar um sentido de fato social para a sua arte que, por sua vez, parecia pedir para que assim o artista a dirigisse.

Vários autores citados neste texto analisaram com acuidade “Impressões de Portinari” e, portanto, não vejo necessidade de aqui também nele me debruçar, uma vez que pouco poderia contribuir para outras possibilidades de leitura. Mas, de qualquer forma, gostaria de reiterar o quanto a análise de “Impressões de Portinari” ganha em complexidade, se a ela for acoplado o exame de “Pintura e Portinari”.

Para finalizar estes comentários sobre “Pintura e Portinari” e suas conexões com “Impressões de Portinari” e o universo de ideias que regiam o debate da arte no início dos anos 1930, é importante deixar marcado que o primeiro artigo – hoje, como mencionado, praticamente desconhecido – recebeu uma resposta significativa ainda no ano de sua publicação. O poeta Murilo Mendes, certamente motivado pela oposição entre as produções de Candido Portinari e Ismael Nery, proposta por Mário Pedrosa

32. PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998b. p. 161.

em “Pintura e Portinari”, daria uma resposta ao crítico que merece ser melhor conhecida e detalhada, à guisa de conclusão deste estudo³³.

Apesar de contundente, perpassa-o uma grande consideração para com Mário Pedrosa, com quem Murilo Mendes com certeza mantinha ou mantivera relações³⁴. Tal consideração, no entanto, não retira do texto, aqui e ali, alguma ironia em relação às ideias de Pedrosa, muito distantes daquela de Mendes.

O poeta inicia refutando, não sem veemência, aquilo que considera o principal defeito do texto analisado: o materialismo dialético aplicado à análise de uma obra de arte. Para o autor, seria contraproducente aplicar a uma obra de arte os mesmos critérios usados para a análise de fatos econômicos quando, segundo ele, a arte é infinitamente mais complexa do que o fato econômico. Por outro lado, Mendes não acredita que uma nova arte integral surgiria quando o proletariado chegasse ao poder e, isso porque, para ele, não era a classe operária a possuidora do espírito revolucionário, mas “a própria vida, o movimento”³⁵.

Buscando ainda desvencilhar-se dos pressupostos de Pedrosa, Mendes contestará a crença do primeiro de que nenhuma ideologia (filosofia, arte, religião) poderia resolver o dualismo entre o homem e a natureza. E rebate:

É que ele vê na religião (...) um agente empregado pelas classes dominantes a fim de explorarem a massa. Entretanto o homem vence, pela disciplina religiosa, a *sua natureza*, destruindo o individualismo e fazendo refluir sobre a coletividade inúmeros benefícios de toda a ordem.³⁶

A partir desse trecho é que Mendes passa a contrariar as posições de Pedrosa em relação à produção de Ismael Nery, atacando, em primeiro lugar, o argumento usado pelo crítico quando este afirmara que os objetos, nas obras do artista, encontravam-se fora do lugar, ao contrário do que acontecia nas pinturas de Portinari. Contra a afirmação de Pedrosa, que escrevera que Nery comandava os objetos como “um senhor onipotente”, Mendes escreve:

o crítico se contradiz, pois que prega, aliás com razão, a necessidade de contínua disciplina e de domínio da técnica que tem o artista. Cremos que a submissão dócil à inspiração deve se equilibrar com o domínio da técnica, sendo, portanto, justificada essa atitude imperialista que Pedrosa censura a Ismael. E é desse equilíbrio consciente que resultará a saída para o conflito entre a natureza exterior e a vontade criadora e não... da tomada do poder pelo proletariado (...).

33. MENDES, Murilo apud BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. **Ismael Nery e Murilo Mendes:** reflexos. Juiz de Fora: UFJF: MAMM, 2009, p. 72.

34. É sabido que tanto Murilo Mendes quanto Mário Pedrosa frequentavam o círculo mais íntimo de amigos de Ismael Nery durante os últimos anos de vida do artista. É certo que o convívio de Pedrosa com Nery foi mais esporádico do que aquele que o segundo mantinha com Mendes [de quem foi amigo muito próximo]. No entanto, faz falta na historiografia da arte brasileira um estudo que analise mais de perto esse círculo, não apenas para se ter uma ideia mais clara sobre as relações de Pedrosa com o artista, mas pela importância dos nomes que compunham aquele grupo [além dos três citados, lembraria aqui o nome de Alberto da Veiga Guignard, para ficar apenas no campo mais circunscrito das artes visuais]. São os seguintes os principais livros que mencionam o círculo de amigos de Ismael Nery: BARBOSA, Leila; RODRIGUES, Marisa. Op. cit.; e MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery.** São Paulo: Edusp, 1996.

35. MENDES, Murilo apud BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. Op. cit., p. 72.

36. Ibidem, p. 73.

Lendo-se o estudo de Pedrosa, de resto muito fecundo em sugestões, ficamos a meditar como a aceitação integral do materialismo dialético conduz a uns tantos desvios, de apreciação, e mesmo a muitas omissões, no exame da obra de arte.³⁷

37. Ibidem.

O autor continua a crítica ao texto de Mário Pedrosa reafirmando sua contrariedade frente ao método utilizado por esse último para refletir sobre a produção de Portinari:

quem desconhecer Portinari e quiser se informar a respeito, lendo essa página de Pedrosa, ficará na mesma! Pedrosa ajunta fórmulas sobre fórmulas cobrindo a realidade da pintura de Portinari de uma simbologia tão espessa, que faria inveja a um *amigo* crítico espiritualista. A função do crítico materialista de arte é... despistar o público, subtraindo-o do plano artístico para o plano político.³⁸

38. Ibidem, p. 74.

Mendes será cada vez mais incisivo, afirmando que o “quadro” – a pintura de cavalete – é mais do que uma mercadoria e que, se é inegável o quanto a sociedade influi na formação e na realização da obra de arte, não menos inegável seria a influência que o artista “transborda sobre a sociedade” e:

Quanto à *finalidade* da arte, durante séculos se tem discutido este tema. (...) Citaremos aqui apenas o testemunho da insuspeita Rosa de Luxemburgo: o fim da arte é agitar a alma humana – a seja o artista revolucionário ou reacionário.³⁹

39. Ibidem, p. 75.

Após citar uma das pensadoras e ativistas mais significativas das primeiras décadas do século, Mendes encaminha seu texto para o final. Antes, porém, atenta para mais duas questões presentes no artigo de Pedrosa: a relevância que ele concedia ao muralismo e a comparação que fizera entre Portinari e Ismael Nery, colocando o primeiro como um artista que conseguia responder aos desafios da arte moderna engajada e o segundo, como um artista que falhara ao deixar-se levar por sua individualidade. Sobre o muralismo, Mendes assim se posiciona:

É claro que a crítica materialista se interessa pela pintura como meio de propaganda de uma doutrinação política. É por isso que se tem feito tanto barulho em torno da pintura mural. Ao contrário do que se afirma, a pintura mural não se impõe nas grandes épocas de insurreição popular, pois que corresponde a um estado de repouso da civilização, e se processa lentamente. O cartaz é um meio de propaganda muito mais eficiente. Não se pode deixar de filiá-lo às artes plásticas. E é de execução muito mais rápida e muito mais fácil de ser escondido da polícia, pois que pode ser enrolado.⁴⁰

40. Ibidem.

Não é demais pontuar a ironia de Mendes propondo a produção de cartazes em contraposição aos murais, demonstrando uma argúcia bem-humorada no sentido de contrapor, à solenidade do mural, a dimensão *agitprop* do cartaz, o que não parece pouca coisa, se considerarmos que se trata de um intelectual católico como Mendes criticando os posicionamentos de um crítico socialista como Pedrosa.

Sobre Portinari e Nery, Mendes assim se posiciona:

O paralelo entre os dois pintores não se impõe. Portinari e Ismael, embora nascido na mesma classe, são duas mentalidades diferentes, duas direções diferentes, duas concepções do mundo diferentes, duas fisiologias diferentes, duas psicologias diferentes (...)

Não criticamos o que Ismael pensou em fazer – e sim o que ele fez. Imagine-se se os críticos tivessem que tomar conhecimento de todos os projetos que passam pela cabeça dos artistas. Mas cerca de 200 quadros e 1.300 desenhos não são uma fantasmagoria; são uma realidade. A obra de Ismael ainda não pôde ser mostrada ao público, senão fragmentadamente (...)

Pedrosa tem inteira razão quando se refere aos grandes progressos feitos por Portinari. Desde já a obra de Portinari se reveste de uma importância capital na história da pintura brasileira (...). Tais progressos, entretanto, ele os realizou, não por ter encontrado uma técnica em correspondência com o “formidável mundo material que lhe foi conquistado pela produção industrial”, mas sim porque observou, meditou, comparou, mudou de meio, trabalho.⁴¹

41. Ibidem, p. 78-79.

Caminhando para o fim do texto, Mendes não deixará de ser mais uma vez sutilmente irônico com Pedrosa, chamando a atenção para a má qualidade dos materiais de pintura produzidos industrialmente e para o real interesse do artista moderno que seria, segundo ele, continuar pintando:

Notemos que a maior parte do que se fabrica industrialmente adiantado no campo dos materiais para pintura só tem desservido os pintores. As tintas fornecidas pelos grandes fabricantes são péssimas, tornando-se mesmo isto um problema muito mais importante para o pintor atual, do que se revoltar contra a tirania das classes dominantes. O pintor moderno consciente inveja um Giotto ou um Masaccio, que tinham receitas, tempo, ambiente e discípulos para prepararem suas tintas que resistem aos séculos.

42. Provavelmente uma referência aos fabricantes de materiais de pintura franceses Lefranc Bourgeois.

43. MENDES, Murilo apud BARBOSA, Leila; RODRIGUES, Marisa. Op. cit., p. 79.

Somos capazes de apostar que Portinari antipatiza muito mais com Mr. Lefranc⁴² do que com o banqueiro Rothschild. O que ele quer é ficar no seu canto quietinho, sob qualquer regime, embora talvez torça mais por aquele do que por este. Com sua boa companhia, algum pão e um razoável estoque de tintas e de telas, cuja qualidade certamente melhorará se o proletariado tomar o poder.⁴³

Bibliografia

ADES, Dawn; BENTON, Tim; ELLIOTT, David; WHYTE, Iain Boyd (org.). **Art and power: Europe under the dictators 1930-45**. London: Thames and Hudson, 1966.

ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Página Aberta, 1991.

BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. **Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos**. Juiz de Fora: UFJF: MAMM, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. L'Italia è qui: una presentazione. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay**. Milão: Skira, 2003, p. 15-25.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.

D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

FORMAGGIO, Dino; BOSSAGLIA, Rossana; PICA, Agnoldomenico; DE GRADA, Raffaele; GIAN FERRARI, Claudia.; LORANDI, Marco; MOLA, Paola. **Il Novecento italiano: 1923/1933**. Milão: Mazzotta, 1983.

GIL, Thiago. **Uma brecha para o surrealismo**. São Paulo: Alameda, 2014.

GUIDO, Maria Christina. Portinari segundo Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 64-89, 1984.

LLORENS, Tomàs. **Mimesis: realismos modernos: 1918-1945**. Madrid: Thyssen-Bornemisza, 2005.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996.

PEDROSA, Mário. História do Brasil. **O Homem Livre**, São Paulo, 14 ago. 1933.

PEDROSA, Mário. Pintura e Portinari. **Espelho: revista da vida moderna**, Rio de Janeiro, mar. 1935.

PEDROSA, Mário. **Arte necessidade vital**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. **Política das artes**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998a.

PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. *In*: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998b. p. 155-161.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

PEDROSA, Mário. **Arte: ensaios**. Organizado por Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. **O Homem Livre**. São Paulo, n. 6-9, 1933.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. *In*: PEDROSA, Mário. **Arte: ensaios**. Organizado por Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 24-47.

PEDROSO, Franklin (org.). **Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão** (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

ROH, Franz. **Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

SILVER, Kenneth E. **Esprit de corps: the art and the Parisian avant-garde and the First World War: 1914-1925**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

SIQUEIROS, David Alfaro. **Palabras de Siqueiros**. Organizado por Raquel Tibol. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A relação entre artes plásticas e marxismo na crítica de Mário Pedrosa à obra de Portinari. **Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 152-181, 2013. Disponível em: <https://revistas.uff.br/index.php/enfoques/article/view/12653/8856>. Acesso em: 17 jan. 2019.

WESCHSLER, Diana B. Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa. *In*: WESCHSLER, Diana B. **Italia en el horizonte de las artes plásticas: Argentina, siglos XIX y XX**. Bueno Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000. p. 143-189.

WESCHSLER, Diana B. Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione: incontri e appropriazioni di una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay**. Milão: Skira, 2003. p. 27-35.

Tadeu Chiarelli é professor titular no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV ECA USP). Entre 1983 e 2019, atuou como professor responsável pela disciplina História da Arte no Brasil (sécs. XIX e XX) junto ao Departamento de Artes Plásticas, ECA USP. Curador-chefe do MAM SP (1996-2000); diretor do MAC USP (2010-2014); diretor geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). Possui publicações nas áreas de História da Arte e História da Crítica de Arte no Brasil. Atua como curador e crítico de arte. Responsável pela coluna “Conversa de Bar(r)” no site da revista ARTE!Brasileiros <https://artebras>

Artigo recebido em 14 de fevereiro de 2019 e aceito em 12 de junho de 2019.